

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Колодяжна Таїсія Сергіївна

**ВИКОНАВСТВО НА ТРУБИ В ЕПОХУ БАРОКО: ОСОБЛИВОСТІ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ЖАНРІВ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник
_____ О. В. Єременко,
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри хореографії та
музично-інструментального виконавства
«_____» _____ 2020 року

Виконавець
_____ Колодяжна Т.С.
«_____» _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА НА ТРУБІ В ЕПОХУ БАРОКО.....	7
1.1. Традиції виконавства на трубі в епоху бароко: теоретико- історичний аспект.....	7
1.2. Конструкційні особливості та різновиди труби барочної епохи.....	18
Висновки до розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2. ТРУБА В ЖАНРАХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ БАРОЧНОЇ ДОБИ.....	29
2.1. Характеристика інструментальних жанрів	29
2.2. Значення труби у формуванні жанру увертюри та інструментальної сюїти.....	32
2.3. Репертуарна специфіка на прикладі творів для труби, струнних і басо континуо.....	38
Висновки до розділу 2.....	42
ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	46

ВСТУП

Актуальність теми. Відродження старовинної музики, зокрема епохи бароко, набуває вагомого значення в умовах мистецтва сьогодення. Необхідність та доцільність актуалізації тематики, пов'язаної з можливостями усвідомлення та інтерпретування старовинної музики, зумовлена бажанням виконавців досягти найбільшої адекватності у тлумаченні барочних творів. У зазначеному контексті необхідно опанувати особливості й різновиди інструментів XVII-XVIII століть, а також інструментів сучасної епохи, у напряду формування здатності виконавців до сценічного втілення творів старовинної музики. За таких обставин, розуміння специфічних ознак різних жанрів епохи бароко набуває пріоритетного значення в дослідженні проблеми виконавства на духових інструментах, зокрема на трубі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основні результати дослідницько-пошукової діяльності фахівців в сфері духових інструментів висвітлено в спадщині як корифеїв українського виконавського мистецтва і науки, так і в доробку молодих учених. Так, І. Гишка [26] багатоаспектно розглядає різні підходи до виконавства на духових інструментах; Р. Вовк, Я. Садівський [20] висвітлюють методико-практичні особливості виконавської діяльності на означених інструментах; роль духового мистецтва та виконавства у вітчизняній регіоналістиці досліджують П. Круль, С. Цюлюпа [43;77]; Г. Лигдищук визначає специфіку формування виконавця в площині психолого-педагогічних проблем; розглядається творчий доробок українських композиторів сьогодення задля створення репертуарного забезпечення виконавства на духових інструментах (М. Денисенко, В. Слупський) [33;70].

Велике значення мають праці методологічного спрямування В. Апатського, який розглядає проблеми, пов'язані з виникненням української духової школи та характеризує шляхи їх подолання. Крім того, він вважає, що швидкий розвиток духового виконавства сьогодення виявляється не тільки в розвитку традиційних способів гри, але й у обґрунтуванні та застосуванні

нових нетрадиційних прийомів, що сприяє розширенню сфери виразних можливостей духових інструментів [3;4;5].

Епоху бароко в культурологічному аспекті висвітлювали О. Захарова, Т. Ліванова, М. Лобанова та ін. Сучасний стан розвитку виконавства на трубі віддзеркалено в дослідженнях В. Апатського [3;4;5], І. Гишки [26; 27], Т. Докшицер, В. Посвалюка [57-60], В. Слупського[70], Ю. Тарарака [72] та ін.

Водночас, наукові та методико-практичні досягнення в контексті обраної проблематики стають основою у дослідженні питання виконавства на трубі. Таким чином, соціально-культурне значення проблеми та її не досить повна теоретична розробленість зумовили вибір теми магістерського дослідження **«Виконавство на трубі в епоху бароко: особливості інструментальних жанрів»**.

Мета і завдання дослідження – конкретизувати особливості виконання на трубі інструментальних жанрів в епоху бароко.

Завдання дослідження:

- висвітлити теоретичний аспект обраної проблеми в контексті виконавських традицій на трубі барочної епохи;
- розглянути конструкційні особливості та різновиди барочних труб;
- охарактеризувати інструментальні жанри та значення труби у їх формуванні;
- розглянути особливості репертуару на прикладі творів для труби, струнних і бассо континуо.

Об'єкт дослідження – інструментальна музика епохи бароко.

Предмет дослідження – особливості виконання інструментальної музики для труби в епоху бароко.

Матеріали та методи дослідження. З метою з'ясування окреслених завдань застосовані загальнонаукові методи: історико-культурний – для розгляду історичних віх та культурних подій, що зумовили розвиток труби; аналітичний – для вивчення та опрацювання мистецтвознавчих, музикознавчих, методичних, педагогічних джерел задля становлення

теоретико-практичного рівня вирішення означеної проблеми; систематизації та узагальнення – для обґрунтування поняттєво-термінологічного апарату дослідження, формулювання його теоретичних положень та узагальнень; органологічний (за Ю.Тарараком) – для застосування взаємозв'язку між теоретичним і практичним векторами виконавської діяльності та усвідомлення специфіки гри на трубі в її історичних варіантах і відповідних принципах звуковидобування.

Мета і завдання дослідження дають можливість зазначити, що *наукова новизна одержаних результатів* дослідження визначаються тим, що в ньому зроблено спробу узагальнити репертуар і його виконавські особливості в епоху бароко. Подальшого розвитку набули наукові уявлення про історико-практичні аспекти розвитку виконавства на мідних духових інструментах.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в тому, що теоретичні положення магістерської роботи та представлений у ній фактичний матеріал можуть слугувати підґрунтям у подальшій науково-дослідній роботі студентів, магістрантів з метою здійснення заходів, спрямованих на підвищення рівня виконавської майстерності інструменталістів-духовиків. Основні положення та висновки магістерської роботи можуть бути реалізовані у розробці та проведенні навчальних курсів у закладах вищої освіти музичного спрямування: «Історія виконавського мистецтва», «Виконавська інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Фах».

Апробація результатів та публікації. Результати кваліфікаційної роботи були представлені та обговорені на студентській науковій конференції «Дні науки – 2020» (Суми, 22 жовтня, 2020р.)

Основні положення, результати та висновки кваліфікаційного дослідження відображено у 2 одноосібних наукових *публікаціях*:

1. Колодяжна Т.С. Специфіка виконання на трубі в епоху бароко // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць: випуск 3 (12). Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 255-258.

2. Колодяжна Т.С. Прикладні жанри музики для труби: історичний аспект // Дні науки – 2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми,. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С.85-87.

Структура і обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (82 найменування). Повний обсяг дослідження становить 52 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА НА ТРУБІ ЕПОХИ БАРОКО

У першому розділі висвітлено особливості виконавства на трубі та охарактеризовано різновиди означеного інструменту барочної доби.

1.1. Традиції виконавства на трубі в епоху бароко: теоретико-історичний аспект.

Перш ніж висвітлити традиції виконавства на трубі, вважаємо за доцільне розглянути науковий доробок митців, які здійснили вклад в історію, теорію і практику виконавства на духових інструментах. Під таким кутом зору, слід зазначити науковий доробок В. Слупського, який присвячено висвітленню історії ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах та дослідженню особливостей означеного феномена від витоків до кінця XVII століття. Автор розглядає провідні етапи розвитку і становлення ансамблів мідних інструментів у стародавньому світі, у Середньовіччі, Відродженні і в епоху раннього бароко. В. Слупський зазначає, що ансамблі інструментів мідної групи, як одна із форм музикування, починають використовуватися в ряді жанрів музичної культури античної Греції і Давнього Риму [70].

Проблема розвитку духової музики актуалізована в працях В. Апатського, В. Посвалюка, П. Круля, Ю. Тарарака та ін. [2-5; 57-60; 41-43; 72]. Так, в роботах В. Апатського досліджено специфічні ознаки музичної культури і творчої діяльності виконавців-духовиків, історію виконавства на духових інструментах, проблеми та перспективи розвитку [2-5].

Для отримання результатів нашого дослідження вагомим значення набуває аналіз ансамблевого репертуару для мідних складів духових інструментів пізнього Відродження і раннього бароко, здійснений В. Слупським [70]. Він зазначає, що означений процес найбільш активно

відбувався в Італії та Німеччині. Крім того, висновок щодо становлення і розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах свідчить про вплив історичних соціально-культурних процесів на еволюцію інструментарію, виконавську практику та особливості композиторської творчості. В своїх дослідженнях В. Апатський розглядає особливості гри на духових інструментах (на прикладі фагота) і визначає акустичну природу інструмента та специфіку звукоутворення. Він розробляє методи точних лабораторних спостережень і вимірів під час гри на фаготі [2;]. Таким чином, науковець створює новий напрям у вивченні виконавства на духових інструментах, котрий ґрунтується на точних лабораторних вимірах. Завдяки цьому він отримав визнання теоретиків і практиків духового виконавства не тільки в Україні, а й за її межами.

В. Посвалюк в своєму дослідженні вперше розкриває історичні віхи становлення і розвитку національної школи мистецтва гри на трубі, а також її регіональні особливості. Крім того, автор узагальнює соціально-історичні умови та чинники формування означеної школи та їх вплив на еволюцію інструментів, зокрема труби. Для нашої кваліфікаційної роботи особливої вагомості набуває здійснений В. Посвалюком виконавський аналіз основного репертуару для труби. Натомість, ним звертається увага на відсутність оригінальних творів доби Бароко [57]. Він розглядає роль труби у музиці епохи бароко, простежує історію її розвитку і використання, а також особливості у виконанні музичних творів на трубі означеної доби [58].

В. Богданов у науковому доробку досліджує духове музичне мистецтво України і на основі систематизації та узагальнення фактичних даних розглядає основні напрями його еволюції. Вагомим для подальших наукових розвідок є висновок про те, що вивчення генезису становлення духового мистецтва та виконавства тривалий час було «колискою» музики інструментальних жанрів [12;13].

Особливого значення для отримання результатів нашого дослідження набувають роботи Ю. Тарарака, в яких характеризуються специфічні ознаки

трубного виконавства, що передбачає з'ясування ряду історичних і практичних питань та уможливорює їх розв'язання у контексті запитів музикознавства. В його працях простежується зв'язок між історичним та практичним аспектами виконавства на трубі минулого та сучасного [72]. Автор у своїх дослідженнях застосовує історичний та органологічний методи. В контексті органологічного методу Ю. Тарарак розглядає еволюцію труби з урахуванням її конструкційних особливостей і відповідних прийомів звуковидобування, що впливає на техніко-акустичні й художні ефекти [72, с. 51-56].

Що стосується виконавства на трубі в епоху бароко, вивчення та опрацювання джерел за допомогою аналітичного та історико-культурного методів дає можливість зазначити, що у соціальній ієрархії музикантів-інструменталістів епохи бароко сурмачі, подібно до того, як це було і в більш ранні епохи, займали найбільш високе місце, виконуючи найважливіші суспільні функції. Таке становище було зумовлено природою інструменту, який грав гучно, потужно і войовничо. Особлива роль труби абсолютно чітко проглядається уже в цивілізаціях Стародавнього Світу. У Середні віки і епоху Відродження придворні сурмачі супроводжували своїх панів у військових походах, поїздках і на полюванні, брали участь в дипломатичних місіях, виконували обов'язки кур'єрів. Трубочі брали участь у придворних урочистостях, супроводжували своєю грою виходи короля і членів королівської сім'ї, мови глашатаїв та ін.

Під час коронацій їм видавали особливі срібні інструменти. У містах сурмачі, починаючи вже з X століття, об'єднувалися в так звані «королівства» або «братства» «дудошників». Стати їхнім членом було досить не просто. Обов'язки трубачів полягали в таких аспектах, як: охорона міста вночі, гра на весіллях, похоронах, під час зустрічей важливих персон та інших церемоній, а також в ході великих церковних святкувань. У книзі відомого німецького трубача і педагога Й. Е. Альтенбурга подані відомості про організації трубачів, що розділяються на гільдії і товариства. Вони мали особливі умови

діяльності, які їм дав імператор, і створювалися на ієрархічній основі, а також мали значну владу. Все це ставило їх в особливе становище порівняно з іншими музичними цехами [18, с. 282-284].

Як зазначає В.Посвалюк, починаючи з XVI століття, труба звучала у театральних виставах. Так, у п'єсах В. Шекспіра звучання труби супроводжувало сцени коронацій, появи послів або закликала до походу[58, с. 63-66]. Перед початком вистави трубачі виконували різноманітні урочисті фанфари, що називалися інтрадамами. Перші методичні роботи для труби датовані XVII століттям, в яких подаються методи гри на трубі найбільш відомих виконавців: італійців Ч. Бендіні (1614) та Дж. Фантіні (1638), німця М. Преторіуса (1618), в яких. З розвитком абсолютизму, значним зростанням міст, інститути придворних і міських трубачів досягають вищого рівня свого розвитку в першій половині XVIII століття, після чого вони поступово втрачають своє значення. Цей процес чітко простежується під час зіставлення відомостей про чисельний склад придворних трубних корпусів. Якщо раніше кількість придворних трубачів, навіть при найбільших дворах, не перевищувала 12-14-ти, то в XVII-XVIII століттях вона досягає більше 30-ти [77].

Так, при віденському імператорському дворі до 1550 року був всього шість трубачів. У 1566-1576 роках їх стало п'ятнадцять, а при Леопольді I кількість трубачів ще більше зросла, зважаючи на художні смаки та композиторські здібності імператора. Він власноруч писав твори для труби.

Першоджерела свідчать про те, що дрезденський корпус поступався кількісно віденському: в 1680 році він налічував максимальне у своїй історії число трубачів – п'ятнадцять. Втім він був одним з кращих в Німеччині і користувався кайзерівськими привілеями, так як він належав курфюрстові Саксонському, «правителю» Священної Римської імперії. Тільки керівники дрезденського і віденського корпусів носили звання «головного придворного трубача». Крім того, композитори, що працювали для дрезденського корпусу, розраховували на запрошених музикантів і писали трубні партії для двадцяти

виконавців. Про кількість трубачів мюнхенської придворної капели дозволяє судити той факт, що у 1590 році в майстерні нюрнберзького майстра А. Шнітцера було виготовлено і відправлено замовнику 24 труби [77, с. 150-153]. Слід зазначити, що всього десятьма роками раніше, коли Ч. Бендініеллі став до служби у Вільгельма V, його придворний ансамбль складався лише з п'ятнадцяти трубачів.

Ч. Бендініеллі і А. Орологіо, що служили у Відні, стали першими відомими нам видатними виконавцями на межі епохи Відродження і бароко. Ч. Бендініеллі (1542-1617) народився в Вероні, служив при Шверінському, Віденському і Мюнхенському дворах разом з О. Лассо. Мюнхенський правитель високо цінував Ч. Бендініеллі, про що свідчить договір між ними. В ньому написано, що «коли рано чи пізно на нашій службі Ч. Бендініеллі постаріє або стане нездатним служити нам, як він зараз це робить, то сума його довічної ренти складе 150 рейнських гульденів в грошах щорічно» [77].

В 1614 році Ч. Бендініеллі подарував філармонічній академії Верони свою школу гри на трубі «Tutta l'arte della trombetta», яка, за його словами, «в більшості своїй складена автором, а решта зібрано автором у інших видатних виконавців».

Цінувалися «музиканти і сурмачі», або «інструменталісти і сурмачі», тобто виконавці, що з'єднували гру на трубі з грою на інших одному або декількох інструментах. Саме такими виконавцями а також композиторами були Ч. Бендініеллі, який грав на трубі і корнеті, та А. Орологіо, який грав на трубі і тромбоні.

Таким чином, вже на початку епохи бароко в розвитку трубного мистецтва виділяються два основних напрями: розквіт ансамблево-оркестрової культури трубних корпусів – прообразів сучасних духових оркестрів, і діяльність видатних солістів, які змагаються в своїй майстерності зі скрипалями і співаками.

Опрацювання літератури дає можливість підкреслити, що видатний трубач і композитор середини XVII століття Д. Фантіні був родом з Сполето

(1600 – 1675). У квітні 1631 року він вступив на посаду головного трубача до Великого герцога Тосканського Фердинанда II. На момент призначення він отримав нову срібну трубу і платню в десять скуді (в той час як органіст – вісім скуді, а капельмейстер тільки сім скуді). В одному з документів повідомлялося, що один з трубачів Фердинанда II (а це, мабуть, міг бути тільки Д. Фантіні) був підвищений до звання капітана кавалерії «з надзвичайно високою платнею і гонорами, внаслідок його доблесті» [64,с.341-347].

Самим видатним фактом біографії Д. Фантіні є історичний концерт у римського кардинала Боргезе, що відбувся приблизно в середині 1634 року. У цьому концерті він в супроводі великого композитора і органіста собору Святого Петра в Римі Д. Фрескобальді грав, безсумнівно, свої власні твори. Виступ Д. Фантіні і Д. Фрескобальді став початком ери нової концертної труби. У газетній статті, що описувала концерт, говорилося, що Д. Фантіні «проявив володіння на трубі не тільки основними тонами, а й хроматичними; однак, слухачі, що були присутні на концерті французької труби, висловлювали незадоволення з приводу сумнівного характеру цих звуків, отриманих завдяки технічній спритності артиста» [48].

Сучасники Д. Фантіні високо цінили його мистецтво. У хвалебній поемі, в передмові до його «*Modo per imparare a sonare di tromba*», йдеться про те, що він змушував слухачів «тремтіти від задоволення, а його рішуча, смілива гра на інструменті створює образи любові». У тій же передмові Д. Фантіні риторично уподібнюється легендарному Мізенусу, трубачу Гектора за часів Троянської війни: «він, неперевершений в грі на військовій трубі, змушував героїв тремтіти, ... а гра в музичному ансамблі викликала почуття горді, величчі, радісності» [48].

Опрацьований в контексті нашого дослідження науковий доробок свідчить про гру Д. Фантіні: «Спів з дивовижною майстерністю супроводжувався трубою Джироламо, знаменитого трубача його світлості». Завдяки передмові до «*Modo per imparare a sonare di tromba*», ми знаємо, що

від виконавців вимагалось не тільки грати на трубі у вільній манері, але й з органом, чембало, або з багатьма іншими інструментами. Саме оволодіння новою «м'кою» манерою гри на трубі стало головним завданням в цей період розвитку трубного мистецтва.

Характеризуючи мистецтво провідного «придворного, камерного» трубача Вайсенфельського двору Йоганна Каспара Альтенбурга (1689-1761), його син І. Е. Альтенбург писав: «Звук під час гри кларіно, а також різноманітні модуляції (прикраси), які він умів майстерно додавати, плавність, його легкість у високому і низькому регістрах, його виразність в імпровізації орнаментів і його майстерність в цьому, були, безперечно, похвальними, чимось видатним і йшли від самої душі»[77, с. 105]. Тут слід сказати, що Вайсенфельсу, який знаходився на відстані 30 км від Лейпцига, належить особливе місце в розвитку артистичного трубного мистецтва. З 1680 по 1746 рік цей місто було резиденцією герцога Сакс-Вайсенфельського. У цей період при Вайсенфельском дворі служило 54 трубача.

Щодо історичних відомостей про Й. К. Альтенбурга, слід зазначити, що у 1707 році почав учитися у вайсенфельського придворного трубача Георга Фрідріха Рехбока, а з 1711 по 1746 роки вірою і правдою служив своєму панові. «Він високо цінував твори композиторів того часу Г. Телемана, Д. Ферстера, – повідомляє його син. – У своїй педагогічній роботі він був, як правило, більш практиком, ніж теоретиком, а в спілкуванні з людьми був дуже товариський, доброзичливий і добросовісний» [77, с. 120].

З інших вайсенфельських трубачів у першоджерелах згадуються тесть Й. С. Баха Йоганн Каспар Вюлькен (батько Анни Магдалени Бах), три зяті Й. С. Баха. Однак, внаслідок розпуску вайсенфельського трубного корпусу навіть І. Е. Альтенбург не зміг знайти собі роботу, і після участі польовим трубачем у Семирічній війні він займав скромну посаду органіста в селі Біттерфельд.

Вайсенфельській корпус трубачів, мабуть, був не дуже численний. Про це свідчить той факт, що нотні матеріали, що збереглися містять не більше шести трубних партій. На момент його розпуску в 1746 році були звільнені вісім

трубачів і один литаврист, але деякі були залишені для служби в придворній капелі. Однак, саме Вайсенфельс дав таких відомих виконавців, як Й. Райхе або Й. Альтенбург-старший і такого видатного історика труби, як І. Альтенбург молодший.

У Франції, при дворі Людовика XIV існувало кілька підрозділів військових трубачів, для яких було засновано спеціальний офіцерський чин «шевальє». Чотири головних трубача королівської гвардії утворювали елітну групу, яка підпорядковувалася безпосередньо королю, і мали право не виконувати накази вищих офіцерів. Людовик XIV зробив трубу одним із символів своєї власної абсолютної королівської влади «короля-сонця». Дружині-королеві він дозволяв мати тільки одного, а братаві – не більше 2-3-х музикантів. Королівські трубачі супроводжували лицарські та кінні заходи, свята на каналах Версаля, вечері Людовика XIV і Людовика XV.

Історичні факти свідчать про те, що про кількість трубачів у війську Карла XII можна, певною мірою, судити зважаючи на те, що понад 120 трубачів, гобоїстів, флейтистів, литавристів і барабанщиків було захоплено в полон під час Полтавської битви, а для перевезення трофейних інструментів потрібні були 54 фури. Багато з полонених музикантів залишилися, швидше за все, в Росії.

Кульмінацією у розвитку придворних трубних ансамблів Е. Тарр вважає лісабонський корпус. Він був організований за зразком версальських корпусів. 24 трубача і 4 литавриста були розділені на чотири рівні групи виконавців придворно-церемоніального репертуару. За свідченням Й. Е. Альтенбурга, «в 1722 році король наказав знайти і прийняти на службу 22 німецьких музиканта – двадцять трубачів і двох литавристів. Оплативши дорогу, він дав їм пристойну платню, одягнув в чудові лівреї» [77, с. 134].

Наряду з королівськими дворами, архієпископські двори теж захоплювалися трубним мистецтвом. Болонія була головним центром розвитку камерно-інструментальної музики в Італії. Тут звучала величезна кількість сонат і концертів для труб, ансамблів труб і струнних з басо

континуо. Але Болонья прославилася і своїми масштабними святами в день Святого Петра, витрати на проведення яких перевершували витрати звичайного тримісячного періоду, причому найбільшу оплату отримували трубачі. В 1687 загальне число штатних і запрошених музикантів, що брали участь в урочистостях, склало 106 осіб [77].

На жаль, в Болонії до 1679 року ім'я трубачів не фіксувалися взагалі, а в наступний період тільки Джованні Пелегріале Бранді значився як трубач в списках на виплату винагороди за участь в святкуваннях Дня Св. Петра. Можливо, він був тим, для кого писали свої трубні сонати Франческіні, Тореллі.

У 1680 році в цих же списках згадується в якості іншого трубача сеньйор Вінченцо, який отримав такий же гонорар, як і Бранді. Звернувши на це увагу Е. Тарр, висловив припущення, що саме пара Бранді - Вінченцо виконувала соло в написаній в цьому році сонаті для двох труб Франческіні.

Історико-музикознавчі джерела свідчать про те, що архієпископ Оломоутський і Кремзірський князь Карл Ліхтенштейн-Кастелькорн в роки свого правління (1664-1695) мав велику групу трубачів. Її очолював видатний трубач і композитор Павло Йозеф Вейвановський, що носив титул польового (військового) трубача. Це звання і становище було набагато вище положення будь-якого іншого придворного музиканта. Воно присвоювалося за участь щонайменше в одній військовій кампанії і давало право на навчання одного учня.

На вершині музичної ієрархії трубачі перебували і в містах, де основними роботодавцями були муніципалітети. Міські трубачі підпорядковувалися муніципалітетам. Вони зобов'язані були, як, наприклад, в Цюріху, з восьми чи дев'яти годин вечора до трьох або чотирьох ранку щогодинну сурмити певні сигнали з міської вежі. Це мало також свідчити про їх пильність як охоронців.

Кращим трубачем в Лейпцигу в другій половині XVII століття був Йоганн Крістоф Пецель (1639-1694), автор баштовій музики і багатьох інших

творів. А вже з 1688 року там з'являється легендарний Йоганн Готтфрід Райхе (1667-1734), можливо, найвідоміший трубач свого часу. Він також був композитором, в 1696 році були видані його 24 «Quatricinia» (чотириголосні контрапунктичні композиції).

Лейпцизький муніципалітет був замовником портрета Райхе, що свідчило про високе визнання і вшанування. Одинадцять років Й. Райхе пропрацював з Й. С. Бахом, виконуючи найскладніші партії в його кантатах та інших творах. Життя трубача обірвалася після виступу, де він зіграв надзвичайно віртуозну партію в кантаті Й. С. Баха «*Preise dein Glucke, gesegnetes Sachsen*» («вихвалити твоє щастя, благословенна Саксонія»). Цей твір виконувався в супроводі 600 факелоносців увечері 5 жовтня 1734 року під час прибуття в Лейпциг курфюрста саксонського Августа III з нагоди річниці його вступу на польський трон. Повертаючись додому після виступу, 67-річний Й. Райхе знепритомнів, а на наступний день помер. Наступником Й. Райхе в Лейпцигу був Ульріх Генріх Руге.

Найбільша кількість відомостей в літературі віддзеркалює англійську виконавську школу XVII-XVIII століть. Так, початок служби трубачів при англійському дворі починається з часів Генріха VIII, коли трубачі, корнетисти і тромбоністи у великій кількості були найняті на придворну службу. Під час правління Едуарда VI сержантом трубачів був Бенедикт Браун. Король Карл II, який емігрував під час англійської буржуазної революції до Франції і жив у Версалі до 1660 року, після повернення до влади ввів багато нововведень, які були ним запозичені з придворного укладу французького двору. Він, на відміну від Людовіка XVI, розділив трубачів на чотири рівні групи, які супроводжували відповідно короля, королеву, брата короля Герцога Йоркширського та дітей королівської сім'ї, а також високих гостей. У цей період при англійському дворі служили шістнадцять солістів трубачів під керівництвом сержанта, який обіймав також посаду «контролера луків і рушниць». Сержанта Карл II удостоїв особистого подарунка - позолоченої труби і срібного мисливського різьки [18, с. 281-283].

Слід зазначити, що Матіас Шор був засновником видатної династії Шорів, представники якої займали вагоме місце в англійському музичному житті протягом правління шести королів. За часів Шорів платня сержанта становила 160 фунтів на рік (соліст трубач отримував 90, співак – 63, звичайний інструменталіст – 40 фунтів). Заробляючи такі гроші, Матіас зміг побудувати вичурний будинок на Темзі, який лондонці називали «безглуздям Шора». У замітці про виконання оди Г. Перселла «Відзначайте це свято» з приводу дня народження королеви Марії говорилося: «Метью Шор, король трубачів, ймовірно, отримував задоволення, граючи партію, діапазон якої простягався від соль малої октави до до третьої». Його син Вільям Шор став сержантом відразу після смерті батька і займав цей пост також до своєї смерті в 1707 році. Він відомий як автор пісні «Похід принца Євгенія через Італію», опублікованої в 1700 році [17, с. 170-172].

Інший син Матіаса Шора Джон (1662-1758) - самий, мабуть, видатний представник династії. Він був сержантом трубачів з 1707 по 1752 рік, однак з 1705 року він виконував обов'язки сержанта тільки у вигляді адміністратора. У серпні 1715 року він був призначений лютністом на королівську службу і залишався на цій посаді до самої смерті. Цікаво, що перехід з труби на лютню підштовхнув його до винаходу камертона (в 1711 році).

Діяльність Джона Шора вплинула на трубне виконавство в Англії і сприяла його переходу з військово-прикладної сфери в сферу мистецтва. Як писав Джон Хоукінс, «його велика майстерність і старання збільшили славу цього благородного інструменту». За оцінкою Ч. Берні, «він розширив усі уявлення про можливості благородного інструменту, досягнувши такого результату наполегливою працею і особливими здібностями, він досяг дивного звучання, – здається, що грала не труба, а гобой». Майстерність всіх трьох Шорів була повною мірою використана Г. Перселлом. У першоджерелах приділяється увага діяльності сестри Джона і Вільяма – Катерині, відомій співачці, яка вчилася у Г. Перселла співу та грі на клавесині. Катерина Шор

була настільки впливовою, що від неї могло залежати те чи інше питання у вирішенні побутових проблем монаршого двору.

Продовжив традиції Шоров і довів їх до кульмінації «генделівський» трубач Валентайн Сноу (1700-1770). З 1752 року і до своєї смерті він був королівським сержантом, після чого цей пост перестав бути прерогативою трубачів. Розквіт діяльності В. Сноу доводиться на 1730-1740 роки, коли він не тільки грає в генделівському оперному оркестрі, але і виступає як соліст, в тому числі з виконанням арій Г. Генделя, в театральних і концертних залах Лондона [48]. В кінці XVIII століття виконавство на натуральній трубі в Англії так само, як і на континенті, починає відчувати кризу.

1.2. Конструкційні особливості та різновиди труби барочної епохи

Опрацювання джерел з обраної тематики, спостереження практики доводять, що у партитурах композиторів, трактатах музикознавців, картинах художників епохи бароко віддзеркалено цілий ряд назв і зображень інструментів трубного сімейства. Крім того, збереглися і автентичні зразки. Узагальнення цього матеріалу дозволило виділити чотири основні різновиди натуральної труби за її формою: пряма, S-образна, спиралевидна і двічі вигнута витягнуто-овальна. За конструктивними відмінностями виділяються ще два типи труб: звичайні і кулісні.

Крім того, зустрічаються інструменти химерної форми, котрі зображені на полотнах або фресках. Деякі з них, безперечно, створені фантазією художників. Але до нас дійшла унікальна за формою восьмигранна труба Ф. Бендінеллі, яку створив для нього А. Шнітцер з Нюрнберга в 1585 році.

Вважаємо за доцільне зупинитися на поняттєво-термінологічному апараті дослідження за допомогою методів систематизації та узагальнення.

Так, існує плутанина думок щодо понять «труба», «кларіно». З метою з'ясування проблеми вживання термінів «труба» і «кларіно» необхідно, на нашу думку, здійснити короткий історичний екскурс. Термін «труба» як назва всіх різновидів даного інструмента остаточно затверджується в першій

половині XVII століття. Він витісняє всі більш ранні назви. Цей факт доводить класифікація, здійснена С. Вірдунгом.

Так, у С. Вірдунга (1511 г.) наведені три різновиди труб: «Thumer Horn» («баштовий ріг»), «Felttrumet» («польова труба») і «Clareta» («кларета»). Дві останні («Felttrumet» та «Clareta») — практично однакової форми [19].

Про існування відносно вузькомензурних та широкомензурних труб говориться в кінці XVIII століття. Але не надається конкретних відмінностей поміж трубами та пропонується один варіант назви – «труба» (trommet).

Слід підкреслити, що термін «кларо (claro)» та інші види назв з корнем «cla(e)г» по відношенню до різних видів інструментів трубного типу були зафіксовані в Європі, починаючи з XII століття. Вивчення та опрацювання мистецтвознавчих джерел доводить, що перші інформаційні витoki цих назв знаходяться у Франції та Іспанії (clarasius, claron, clarin, cleron, clerin, clarion, clairon). Протягом подальших декількох століть вони мали вагоме місце в інших західноєвропейських країнах, а саме: в Нідерландах і Німеччині (claret, clareta), Англії (clarion, clarioun) и Італії (chiarina, chiarino). [19].

Вивчення першоджерел дає змогу зазначити, що під «кларо», перш за все, слід розуміти коротку пряму трубу. Втім, в епоху Відродження термінологія з корнем «cla(e)г» зустрічається і по відношенню до труби вдвічі зігнутої форми («кларета» С. Вірдунга), і, навіть, стосовно спіралевидної. Таке твердження належить англійцю Г. Хорману, котрий в 1529 році сказав, що «тромпет – пряма, а кларіон – вигнута кільцем». Ф. Бейт прокоментував цю думку як свідоцтво переходу або заміну назви «кларо» іншою назвою «труба». Найбільш пізні терміни «кларо» як визначення інструменту відносяться до першої третини XVII століття. З цього часу терміни з корнем «cla (e) г» вживаються виключно по відношенню до партії і регістру. У цьому останньому значенні терміни з корнем «cla (e) г» починають зустрічатися вже в епоху Відродження. Так, термін «Claret-stimme» вживався в Німеччині в кінці XV сторіччя для позначення високих (дискантових) партій.

«Clarin», згідно даних, наведених Р. Далквістом, вперше була зафіксована в 1561 році. Потім вона зустрічається на межі XVI-XVII століть у Преторіуса та італійського трубача, корнетиста і композитора Алессандро Орологіо, який працював також і в Німеччині [18, с. 282-284].

З Німеччини термін «Clarin» потрапив до Італії та змінився на «clarino». У XVII столітті зафіксовано тільки два випадки його використання в Італії: в «Токаті» з «Орфея» К. Монтеверді і згадка про «Clarino» як про коротку пряму трубу з різким, крикливим звуком, що відноситься до 1630 року. Надалі термін «clarino» в Італії не зустрічається аж до другої чверті XVIII століття.

З Італії, швидше за все, завдяки італійським музикантам, термін «clarino» повертається в Німеччину. Аналіз доробку Р. Далквіста дає можливість звернути увагу на той факт, що, в перші десятиліття XVII століття партії «claret» або «clarin» ніколи не писалися нижче звуку до другої октави. Втім, такі випадки зустрічаються, починаючи з 1730-х років [14, с. 205].

У кінці XVIII століття І. Е. Альтенбург визначає партії кларіно як «мелодії, які в основному виконуються вище звуку до другої октави і, отже, звучать високо і ясно» [36, с. 46-50].

Останні згадки про назви інструментів з коренем «cla (e) r» знаходимо у французького Ж. Ніко (1606). Й. С. Бах використав позначення «clarino» всього кілька разів та протиставив його терміну «principale». У той же час, у деяких композиторів середини XVIII століття така різниця вже не спостерігається, і вони не використовують термін «принципал». Вони позначають терміном «кларіно» партії як у верхньому, так і в середньому регістрі. У віденських класиків і Ф. Шуберта трубні партії поділяються на Clarino 1 і Clarino 2 [36, с. 46-50].

Термін «кларіно», таким чином, сьогодні повинен застосовуватися тільки по відношенню до трубної партії у високому регістрі. Гра «clarino» означала виконання партії, в основному на дискантовій висоті, м'яким і співучим звуком на відміну від гри *principale*, яка розумілася як гра потужним,

пронизливим звуком. Гра «clarino» забезпечувала віртуозність і барвистість партії [36, с.51-58].

Звідси виникає можливість використання понять «стиль кларіно», «мистецтво кларіно» та ін.

Вважаємо за доцільне в контексті нашої роботи розглянути питання різновидів труб за допомогою історико-органологічного методу.

Пряма труба перекладається з німецької – Geradtrompete, з англійської – straight trumpet, з французької – Trompette droite. Найбільш ранні зразки дійшли до наших днів від XV-XVI століть. Довжина цих інструментів приблизно 80 – 150 см. Атрибуція розглядається багатоаспектно і залишає багато нез'ясованих факторів. Вони використовувалися, безсумнівно, в церемоніально-сигнальних цілях. Для нас важливо, що інструменти такої форми продовжували використовуватися ще довгий час [62].

Також слід згадати про дерев'яний варіант такого типу інструменту, який був зображений М. Преторіусом. На картинах, фресках і рельєфних зображеннях зафіксовано два варіанти прямої труби – довга і коротка. В епоху Відродження і бароко їх називали трубами (trompe, trumpra і ін.).

Короткі прямі труби (61-92 см) в XII-XVII століттях називали «Claro» Вони, безумовно, мали діапазон 4-5 нот і вживалися в якості сигнальних інструментів. зважаючи на своє специфіку. Специфічні риси коротких прямих труб забезпечували їм більш зручне і доцільне використання ніж довгим лицарським.

Стисла характеристика прямої труби пропонується у словнику Р. Котгрейвза від 1611 року: «Кларіон – вид маленької прямої і різької труби». Аналогічні визначення (маленька труба, легша за вагою, яка звучить більш високо) містяться і в інших джерелах XV - початку XVII століття.

Щодо коротких прямих труб, також відомо, що близько 1630 року ці фірми зустрічалися в Італії, але більш детальна інформація має резерви щодо більш повного висвітлення. Зважаючи на сигнально-фанфарну функцію, такий

інструмент продовжував існувати і пізніше в якості поштового і на полюваннях.

Слід зазначити, що вивчення джерел доводить, що до нашого часу не дійшло жодного повідомлення про зразки труби S-образної форми. Вірдунг вніс її в свою класифікацію під назвою «Thumer Horn» (баштовий горн). В образотворчому матеріалі вона представлена досить широко. Вельми переконливо виглядають припущення, зокрема, Ф. Бейта, що така форма вже за часів С. Вірдунга була досить застарілою, і військові (польові) сурмачі користувалися вже більш вдосконаленими інструментами двічі зігнутої витянуто-овальної форми. Отже, S-образна труба тлумачилась як застаріла модель, і застосовувалася міськими сигнальщиками [51].

Найбільш старовинні справжні інструменти, що дійшли до нашого часу, походять з майстерні Якоба Штайгера в Базелі (1578 рік). Далі йдуть труби Антона Шнітцера Старшого (1581 рік), які зберігаються у Віденському музеї історії мистецтва і Антона Шнітцера Молодшого.

Перші зображення спіралеподібного мідного духового інструменту відносяться до кінця XIV століття.

У Німеччині, в книзі, виданій в Страсбурзі в 1502 році, міститься гравюра Себастьяна Брандта з зображенням такого інструменту. Дослідники вважають, що художник випередив час приблизно на сторіччя. На їхню думку, дане зображення не може бути доказом існування в XV столітті інструменту даного типу тому, що технологія виготовлення труб такого великого діаметра тоді, мабуть, ще не існувала [51].

Першим загальновизнаним зразком спіралевидної труби вважається інструмент, який відображено в трактаті М. Преторіуса «Syntagma Musicum» (1619), з підписом «Jager Trommet» (мисливська труба). Трохи пізніше інструмент під назвою «Cor a plusieurs tours» з'являється в трактаті М. Мерсенна «Harmonie universelle». Уже в цих двох джерелах ми бачимо два варіанти назви інструменту: труба і ріг, що становить певну проблему в вивченні інструментарію епохи бароко. З моменту опублікування в 1918 році

портрета Г. Райхе, ведуться й дотепер актуальні дискусії на предмет зображеного на картині інструменту. Образно їх сутність передає заголовок статті Г. Карштадта «Інструмент Готфріда Райхе: валторна або труба?».

Р. Далквіст на основі ретельного аналізу відповідного музичного матеріалу (творів Й. С. Баха і Г. Телемана) показує, що «*Tromba da caccia*» трактується цими композиторами не як труба, а як валторна («*Coto*», «*Coto da caccia*»). Він вважає термін «*Tromba da caccia*» просто варіантом назви «*Coto da caccia*».

Опрацювання джерел з означеної тематики дає можливість констатувати, що феномен проміжних інструментів спіралевидної валторни і спіралевидної труби виявляється цілком правомірним. Виконавці на валторні (а це були ті ж трубачі), прагнули подальшого розвитку трубної техніки. Сурмачі, намагалися «замаскувати» трубу під валторну, щоб обійти заборони, і використовувати переваги спіралевидної форми, яка вимагає менших витрат повітря при виконанні.

Таким чином, межа між трубою і валторною в цей час, з одного боку, майже нівелюється (однакові виконавці, спіралевидна форма, рівень техніки гри), а з іншого - переходить в іншу якість в зв'язку з швидким прогресом валторни і розвитком її звукових і технічних можливостей. Свою роль в такому розвитку зіграли і конструкційні зміни. Вони торкнулися, перш за все, мундштука, а саме використання замість воронкообразної конструкції більш ранньої чашоподібної.

Історія появи кулісної труби є, як і в випадку з S-образної трубою, вельми дискусійною темою, оскільки спирається, в основному, на матеріал образотворчого мистецтва та літературні джерела. Зберігся лише один інструмент кулісного типу – майстра Х. Фейта з Наумбурга (1651). Незважаючи на те, що думка щодо історії кулісної труби з XV століття майже стала звичною, вона була серйозно оскаржена Р. Далквістом. Шведський вчений критично осмислив усі зображення і згадки щодо кулісної труби і показав, що вони не можуть слугувати безперечними доказами існування

кулісної труби до початку XVI, а тим більше в XV столітті. Відсутність інформації про кулісну трубу в трактатах С. Вірдунга і М. Преторіуса дає можливість зазначити, що вона їм не була відома. Той факт, що будь-який з описаних ними типів міг використовуватися з кулісою, також викликає сумніви. Адже саме таке припущення стосовно труби висловив М. Мерсенн в 1636 році. Питання про дату походження кулісної труби є надзвичайно важливим для історії тромбона.

Слід підкреслити, що кулісна труба відрізняється від звичайної тим, що має мундштук. Цей мундштук використовувався як куліса, по якій однією рукою пересували інструмент, в той час як інша рука повинна була його притримувати, притискаючи до губ. Ф. Бет визначає довжину мундштука-куліси до 59 см. Куліса такої довжини дозволяє знизити лад труби на інтервал малої (або, як вважає А. Бейнс, навіть великої) терції, і тим самим заповнюватися, подібно тромбону, хроматичними звуками частину діапазону, яка відсутня в натуральному звукоряді. Про подібність з тромбоном згадував і І. Е. Альтенбург, який залишив важливе свідчення, що кулісна труба використовувалась, головним чином, для гри хоралів з церковних веж.

«Процес гри на кулісній трубі, – як справедливо пише С. Я. Левін, – був пов'язаний з чималими труднощами. Сам принцип пересування інструмента по довжині куліси (а не лаштунки по довжині інструменту) створював значні незручності. Зусилля, які при цьому витрачалися, порушували роботу губ. Не сприяла стійкості і одинарна (а не подвійна) куліса. Звуки, які видобувалися в крайніх позиціях, виходили фальшивими і перекрученими за тембром» [48, с. 111-115].

Проте, кулісну трубу можна зустріти не тільки в баштовій музиці, а й у великих творах композиторів першої половини XVIII століття. У Й. С. Баха позначення «*Tromba da tirarsi*» зустрічається в трьох кантатах, де композитор хотів, щоб труба виконала хроматичні звуки в регістрі від до першої до ля другої октави для дублювання мелодії хоралу. У деяких творах, де Й. С. Бах також бажає дублювати хоральну мелодію, він позначає аналогічну партію

«Coto da tirarsi». Tromba da tirarsi, котра представляла загадку для інструментознавців XIX століття, порівнювалась, найчастіше, з альтовим тромбоном, а не кулісною трубою. Кулісна ж валторна (Coto da tirarsi) ніде, крім партитур кантора собору Св. Томи, не зустрічалась. Ця проблема й дотепер залишається остаточно не з'ясованою в інструментознавстві.

Систематизація та узагальнення матеріалів щодо даної тематики свідчить про те, що різні вчені висловлювали не надто переконливі версії щодо цієї думки. Так, наприклад, Ч. Террі, припустив, що Й. С. Бах мав на увазі звичайну трубу, але з валторновим воронкоподібним мундштуком. Інші розглядали позначення Coto da tirarsi просто як синонім Tromba da tirarsi. В пошуках відповіді на це питання Р. Далквіст звернув увагу на серйозні обставини. По-перше, це не може бути один і той же інструмент, так як в кантаті BWV 46 Й. С. Бах написав «Tromba pro Coto da tirarsi», тобто виконавець повинен був вибрати або Tromba da tirarsi або Como da tirarsi. Тобто, це були різні інструменти. По-друге, дослідник виявив, що обидва ці хроматичні мідні інструменти Й. Бах використав тільки в творах 1723-1724 років, тобто в перші роки перебування в Лейпцізі, спираючись в цьому на традиції Кунау. Однак, мабуть, композитора незадовольнила якість звучання цих інструментів, і в подальшому він відмовився від їх застосування [48].

Так як конусоподібна завита в кільце трубка стовбура не поєднується з будь-яким видом висувного пристрою, Р. Далквіст припустив, що кулісна валторна є валторною не звично круглої форми, а вигнутої у формі труби (мається на увазі двічі вигнута витягнуто-овальна форма), «з циліндричною губною трубкою для переміщення куліси, в той час, як середня частина трубки мала конічну форму з широким розтрубом» [48].

Вважаємо за доцільне, в контексті нашої роботи висвітлити центри виготовлення труб та імена провідних майстрів.

Столицею виробництва труб і інших мідних духових інструментів в XVII-XVIII століттях був Нюрнберг. У 1625 році десять майстрів заснували тут свою гільдію зі строго визначеними і обов'язковими правами і завданнями.

Крім згаданих вище Антона Шнітцера-молодшого і Ганса Ганлейна в числі десяти засновників цеху найбільш відомі імена Конрада Дрошеля, Ісаака і Георга Айя . Династія Айів особливо прославилася ім'ям Йоганн Леонард, котре носили Й. Л. Ай I (1638-1707), Й. Л. Ай II (1663-1724) та Й. Л. Ай III (1711-1771).

Інша відома династія, що не представлена в документах 1625 року, була заснована, кількома десятиліттями пізніше Іоганном Вільгельмом Хаасом (1649-1723). Продовжувачі династії Вольф Вільгельм (1681-1760) і Ернст Йоганн Конрад (1723-1792) на виготовлених ними інструментах вказували не свої власні імена, а ім'я засновника. Згідно І. Е. Альтенбургу, труба сім'ї майстрів Хаас «розглядалася як найкраща».

Нюрнберзький майстер, учень Дрошеля, Міхаель Нагель (1621-1664) відомий нам двома трубами 1654 і 1657 років, що зберігаються в Музеї Св. Анни в Любеку і віденському Музеї історії мистецтва [51].

До нас дійшли три справжні інструменти найзнаменитішого англійського майстра і трубача «Королівської музики» в період 1676-1707 років Вільяма Булла в ладі ре: два срібних і один мідний зі срібним декоруванням. Один з них забезпечений кроною для гри в ладі до. Вони знаходяться в колекції Museum of London. Там же зберігаються два найбільш ранні, що дійшли до нас, англійські інструменти XVII століття майстра Августина Дідлея, датовані 1651 і 1666 роками. Обидва вони мідні зі срібним декоруванням.

Продовжувачем справи В. Булла був Джон Харріс, що працював у 1700-1720 роках (збереглися два інструменти). Крім того, відомі ще два трубача «Королівської музики», які займалися виготовленням інструментів. Це Симон Біл, дані про якого відносяться до 1660-1680 років, (збереглася мідна зі срібним декоруванням труба 1667 року) і Джон Ешбері, що служив при дворі в 1675-1700 роках. За межами Лондона було відомо про анонімного майстра з Глазго (зберігся інструмент від 1669 року).

«Подібно майстрам труб і тромбонів в Нюрнберзі, англійські трубні майстри виготовляли свої інструменти з так званої «підробленої міді» тобто міді з додаванням інших інгредієнтів, особливо свинцю» – зазначає Е. Тарр [77, с. 201]. На жаль, французькі інструменти 1600-1750 років до нас не дійшли.

Яскраву характеристику в залежності від різного виготовлення труб дає І. Е. Альтенбург. Він констатує, що важкі срібні труби не давали гарного звуку, але їх використовували в парадно-представницьких моментах. Товстостінні інструменти з міді або латуні краще підходили для виконання нижчих партій, а особливо тонкостінні – високих. Якщо ж була потреба в універсальному використанні даного інструменту, тоді йшли на компроміс.

Підсумовуючи розгляд інструментарію епохи бароко, відзначимо, що в 1600-1750 роках, протягом яких виконавство на натуральній трубі інтенсивно розвивалося і досягло свого апогею, сам інструмент практично не еволюціонував, хіба що вдосконалювалися його елементи: мундштук, розтруб та ін.

Висновки до розділу 1

На сучасному етапі розвитку музикознавства великого значення набуває усвідомлення фахівцями та виконавцями особливостей старовинної музики, зокрема барочної доби. Розробка означеної тематики має вплинути на становлення сучасних виконавців у напрямку формування їх здатності до концертної інтерпретації старовинної музики.

Опрацювання наукової та мистецтвознавчої літератури (за допомогою історико-культурного, аналітичного методів) дало можливість висвітлити теоретичний аспект даної проблеми в контексті виконавських традицій на трубі епохи бароко. Зазначається науковий доробок В.Апатського, В.Посвалюка, П.Круля, В.Слупського, Ю.Тарарака, в працях котрих досліджуються проблеми розвитку духової музики, репертуарного забезпечення мідних складів духових інструментів, специфіку музичної культури і творчої діяльності виконавців-духовиків.

Констатовано, що побутове музикування на різних інструментах стало початком у розвитку та становленні інструментальної музики XVII-XVIII століття. Зазначено, що цей розвиток завершився виникненням інструментальних жанрів (фуга, сюїта, старовинна соната, *concerto grosso*, концерт).

На основі порівняльно-зіставного аналізу та органологічного методів розкрито різновиди труби в епоху бароко. Розглядається термін «clarino» та особливості феномену «труба кларіно». Зазначається, що термін «труба» поступово витісняє з обігу терміни з коренем «cla(e)r» («баштовий ріг», «польова труба», «кларета»). Узагальнюється, що термін «труба» в добу бароко – це «натуральна труба», а «кларіно» в контексті сучасного етапу – це застосування труби у високому регістрі.

Розглянуто класифікацію натуральних труб: пряма, S-подібна, спіралеподібна та двічі вигнута, витягнуто-овальна. Констатовано, що витягнуто-овальна труба широко використовувалася в епоху бароко.

РОЗДІЛ 2

ТРУБА В ЖАНРАХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Другий розділ присвячено характеристиці інструментальних жанрів (увертюра, танцювальна сюїта, соната, концерт) та розгляду репертуару на прикладі творів для труби, струнних і бассо контінуо.

2.1. Характеристика інструментальних жанрів

З метою висвітлення основних інструментальних жанрів епохи бароко вважається за потрібне стисло схарактеризувати спадщину Ренесансу в сфері інструментальної музики, котра виявилася в наступних жанрових площинах:

- П'єси танцювального або програмного характеру (окремі або об'єднані в сюїти, а також обробки популярних пісень);
- Суто імпровізаційні інструментальні жанри (токата, прелюдії);
- П'єси, які створені за принципом вокально-поліфонічних творів (фантазії, канцони) [51].

На межі Ренесансу і бароко завдяки самореалізації виконавців у вищезазначених жанрах, відбувається поширення концертної діяльності.

Схарактеризовані жанри існують також і в епоху бароко. Крім того, вони виступають підґрунтям у виникненні нових жанрів, а саме: увертюри як окремого жанру, симфонії, сонати, концерту. Вважаємо за потрібне підкреслити багатозначність терміна соната. Опрацювання мистецтвознавчої літератури свідчить про те, що термін «соната» в контексті епохи бароко вживається не тільки як окремий самостійний твір, а й характеризує твори різного типу (меси, ораторії, кантати та ін..). Поступово термін «соната» витісняється термінами «симфонія», «увертюра».

Вивчення джерел з обраної тематики доводить що в XVI-XVII століттях практично будь-який твір, або частина твору, позначене «соната», могли бути названі «симфонією».

На початку XVIII століття визначилася певна тенденція до переваги терміну «симфонія» по відношенню до оперних виступів та інших інструментальних номерів у музиці для театру.

Поняття «концерт» у XVII столітті також виявилось досить багатозначним у розумінні. Слід зазначити, що концертування означало перевагу одних партій перед іншими. У барочних концертах такі ознаки є обов'язковими.

У контексті нашого магістерського дослідження важливим є розмежування трубного репертуару за чотирма жанровими типами, а саме : увертюра, танцювальна сюїта, соната, концерт. Як зазначають дослідники, основою увертюри виступають сигнально-церемоніальні п'єси. Увертюра також використовувалась і в жанрі оркестрової сюїти. Увертюра, як відомо, була однією з передумов виникнення класичної симфонії. В той час зустрічаються назви: симфонія, соната, музика під завісу. Означений тип зустрічається в опері і циклічних літургійних формах, при чому не тільки на початках, а також і поміж діями, частинами [18, с. 282].

Другий тип – це сольні й ансамблеві п'єси «побутового», танцювального характеру. Вони є самостійним та переважно виконуються в супроводі органу, клавіру, струнного або змішаного ансамблю. Ці твори можуть називатися танцями (baletti), сонатами, сюїтами або ж позначатися як концертний танець. До означеного типу входять номери або сюїти з опер, антракти або вступи до дійств.

Третій жанровий тип складається з одночасних або циклічних творів, симфоній, увертюр, концертів, які вплинули на формування барокової, а в подальшому заклали основу у становленні класичної сонати.

Четвертий тип – концерт як виключно бароковий жанр. Вивчення літератури щодо його історичного розвитку свідчить, про те, що в музикознавстві не достатньо враховується роль труби в процесі формування цього жанру в цілому [18, с. 282].

Вищеописані жанрові типи взаємодіють, часом, тісно переплітаються, не існують окремо. Якщо говорити про роль труби в процесі формування інструментальних жанрів, то слід зазначити, що в епоху Відродження труба була найбільш привілейованим інструментом. Проте в контексті масовості і багатофункціональності провідне положення займали орган, лютня і клавір. Зважаючи на тісний зв'язок з придворним етикетом, а також на технічні властивості (сила звуку, тембр, обмеженість діапазону) труба до XVII століття практично не брала участі у виконанні танцювальної, пісенної і вокально-хорової музики. Незначний виняток становить кулісна труба. Слід відзначити, що специфіка труби віддзеркалилася у фанфарних токатах, що різнилося від загального процесу розвитку інструментальних жанрів [30]. Отже, відбувалася еволюція труби в сфері маршово-стройової, військово-духової музики.

Поданий вище матеріал дає можливість зазначити, що труба як самостійний інструмент у «професійній» музиці звучить спочатку в духовних вокально-інструментальних композиціях, а через 20-30 років цей інструмент використовується в якості сольного і ансамблевого в суто інструментальних жанрах.

У площині нашого дослідження вважаємо за доцільне звернути увагу на той факт, що першим прикладом художнього інструментального репертуару для труби є збірник творів Д. Фантіні, який входить до його школи гри «*Mado per imparare a sonare di tromba*» (1638). Новаторське використання труби він обґрунтовує на титульній сторінці видання, говорячи про те, що в праці подаються методи навчання гри на трубі, як у військовій манері, так і разом з органом, чембало та з багатьма іншими інструментами. Містить багато п'єс, таких як: каприси, куранти, пасажні вправи, а також сонати для труби й органу [36, с. 64-68].

Проблематика магістерської роботи передбачає звернення до жанру увертюри, який бере початок у сигнально-церемоніальній сфері музики, з метою вивчення ролі трубного репертуару у даному аспекті. Означеному питанню присвячений наступний параграф.

2.2. Значення труби у формуванні жанру увертюри та інструментальної сюїти.

Як уже підкреслювалося у попередньому параграфі, вивчення джерел з обраної тематики свідчать про те, що витoki жанру увертюри пов'язані з традиціями епохи Відродження. Так, в театральних виставах звучали трубні фанфари. Крім того, особливим значенням відрізнялися урочисті церковні служби. Наприклад, у Болонії, в статуті від 1508 року сурмачам пропонувалося грати під час меси на всіх великих святах. Доказовими є слова Е. Тарра про те, що подібно до того, як оперна увертюра оголошувала про початок опери, так Болонська трубна соната відкривала урочисту месу [19].

Стосовно репертуарного забезпечення труби слід підкреслити, що Токата до «Орфею» К. Монтеверді, в якій беруть участь п'ять труб, зокрема, одна- в реєстрі кларіно; струнні, дві блокфлейти і басса контінуо, належить до типу фанфарних вступів. Отже, вона в контексті традицій XVI-XVII століть забезпечує початок дії, зазиває публіку. Аналіз літератури з мистецтвознавства доводить, що токата К. Монтеверді своїм звучанням нами сприймається як початок, але вже в рамках оперного спектаклю, реальної музичної практики [19]. Втім, сучасники К. Монтеверді визначали в токаті роль трубних фанфар як «зазивачів» публіки.

Однак, крім токати труби більше не звучать в опері. Узагальнення наукових джерел уможлиблює розгляд новаторських особливостей творчості К. Монтеверді. Так, він відмовився від практики звучання трубних партій, які відігравали другорядну супроводжуючу роль і створив власний варіант трубної токати, який значно перевершує характеристику сонати-токати Ч. Бендініеллі та роль труби в ній. Крім того, звучання труб з іншими інструментами актуалізувало вирішення проблеми не тільки динаміки, але й ладу.

Слід звернути увагу на те, що ці завдання з'ясовувались не тільки К. Монтеверді, а й іншими композиторами того часу. Тому аналогічне звучання труби у вступних сигнальних запрошуючих типу зустрічалося в

подальшому тільки в другій половині XVII століття. Прикладом може слугувати фанфарне звучання труб в пролозі до опери «Медея» (1694) М. А. Шарпентьє (1634-1704). Цікавий зразок поєднання в оперному вступі сигнальних функцій з більшим багатим музичним змістом – симфонія А. Сарторі (1630-1680) до опери «Аделаїда» (1672). В ній звучать дві труби.

Вивчення та узагальнення результатів опрацьованої літератури дає можливість зазначити, що симфонія з опери К.Паллавичино «Діоклетіан» (1674) належить до зразків, які забезпечили початок процесу формування жанрів сонати, увертюри і концерту. Симфонія складається з трьох частин: лірично-пейзажної, маршової і танцювальної (в тридольному розмірі). Труба відіграє провідну роль в кожній з них, протиставляється групі інших інструментів [13].

Втім, у А. Скарлатті в симфонії з серенади «Сад любові» для труби, стунних і басса континуо присутнє інше рішення. В цьому творі вбачається зразок жанру з рисами як концерто гресо, так і трубного сольного концерту.

Зважаючи на структурні особливості увертюр, написаних італійськими композиторами, визначаються два їх типи: венеціанський, який характеризується двома частинами (повільна – поліфонічна, швидка – танцювальна), і неаполітанський, якому притаманні три частини (швидко – повільно – швидко). Неаполітанський тип як більш пізній і більш поширений, нерідко називають італійським, протиставляючи його французькому типу. Цінним для нашого дослідження є те, що у творах за участю труби в середніх розділах увертюр неаполітанського типу трубачу дається можливість відпочити. До того ж, це дозволяє композитору ускладнити в цих розділах тонально-модуляційний план і гармонічну мову в цілому. Прикладом може слугувати симфонія з опери «*Il Amanti Yenerosi*» (1705) яку написав Ф. Манчіні (1672-1737) [4, с. 189-203].

Опрацювання джерел дає можливість зазначити, що особливою популярністю трубна увертюра користувалася саме в Англії: Наприклад, в творчості Г. Перселла вступні номери до кантатно-ораторіальних або

драматичних творів увійшли у музичну практику як окремі інструментальні твори- сонати. Так, першоджерела підкреслюють, що соната №1 D-dur, виявлена в 1950 році і видана в кінці XX століття, являє собою увертюру до оди «Light of the World» [4, с. 206-208].

Для нашої магістерської роботи важливим є той факт, що серед перселовських увертюр зустрічаються різноманітні варіанти побутових циклів. Наприклад, двочастинний венеціанський тип, який представлений увертюрою з першого акту «Королеви фей» і симфонією з «The Yorkshire Teast Long». У цих творах перша урочиста («Королева фей») або витончено-світла («The Yorkshire Teast Long ») частина змінюється швидкою фугірованою частиною. Слід підкреслити, що в якості крайніх частин більш складних циклів контраст – «урочистий початок – танцювально-фугірований фінал» присутній майже у всіх перселовських циклічних трубних творах [4].

Цікавість для нашої роботи являє увертюра D-dur для труби, струнних і басо континуо зі збірки «Musicus appara tur academicus» (1713) В. Крофта. Композитор не повторює дводольні фугіроване алегро, а пише нову в музиці тридольну фугіровану частину, що виступає як фінал.

Слід звернути увагу на те, що соната з п'ятого акту «Королеви індіанців» Г. Перселла мистецтвознавці відносять до типу французької увертюри. У ній повільна перша частина змінюється Алегро, яке виконується одними струнними без участі труби. Цикл завершується танцювальною частиною в помірному темпі і тридольному розмірі.

Крім того, мистецтвознавці визначають як найбільш розгорнуту серед увертюр Г. Перселла симфонію в шести частинах з четвертого акту «Королеви фей». Вона звучить як тип церковної сонати з яскравим контрастом повільних і швидких частин. Крайні частин -- це повільно-урочистий дводольний вступ і швидкий танцювальний тридольний фінал.

Не можна не підкреслити, що вершиною, взірцем трубної увертюри в англійській музиці є увертюра до «Атланти» Г. Генделя (1736). Доцільно зазначити, що створена з нагоди річниці одруження Принца Уельського, вона

сподобалася принцу. Завдяки цьому трубний репертуар збагатився ефектним концертним твором [4, с. 259-262]. Науковці констатують, що подібного твору Г. Гендель не створив, але був зразком для ряду інших англійських композиторів.

Застосування труби в сюїті зумовлене тісним зв'язком труби з придворним укладом. Трубні фанфарні п'єси початку XVII століття «зазивати» до трапези, на танці. З середини того ж століття трубні сюїти супроводжували трапези та бенкети. Опрацювання мистецькознавчого доробку свідчить про те, що перша вказівка щодо виконання трубних творів як бенкетної музики, так званої «Tafelmusik», міститься в ряді п'єс «Babttipro Tabula» для двох труб, двох скрипок, двох альтів, віолончелі і basso континуо П. Вейвановського (1670).

Вважаємо за доцільне зосередити увагу на тому, що придворні концерти, що супроводжували трапези або інші заходи, а також влаштовувалися з приводу любові до мистецтва, спричинили появу ще низки творів П. Вейвановського, а саме: «Babtti per il Carnuale» для двох труб, трьох гобоїв, двох скрипок, альтів і basso континуо, «Серенаду» для такого ж складу, але без гобоя, іншу «Серенаду» для п'яти труб, литавр і аналогічної струнної групи з basso континуо. У Кремзіре виконувалися і «Entree» Альбертіні для двох труб, двох гобоїв, двох скрипок, двох альтів і basso континуо, і балетті ряду авторів: Г. Шмальцера для двох труб, трьох тромбонів, фагота, двох скрипок, двох альтів і basso континуо, А. Погліетті для чотирьох труб, двох скрипок, альтів, віолончелі, basso континуо та ін. [4].

Здійснений аналіз та узагальнення літератури з обраної тематики свідчить про те, що ряд придворних розваг супроводжувався інструментальною музикою, такою як: музика до кінного або лицарського балету, водних прогулянок, феєрверків та ін. Першим відомим нам твором такого типу є музика до кінного балету «Переможні битви в честь повітря і води» («Aria per il baletto a sa vallo»), створена в зв'язку з весіллям австрійського імператора Леонарда 1 і Маргарити Іспанської, що відзначалося

два роки. Композитор Г. Шмельцер (1623-1680), віце-капельмейстер віденської придворної капели, зважаючи на збережені партії, використовував шестиголосний трубний ансамбль і струнний квінтет. Однак, як свідчать першоджерела, швидше за все, ці партії багаторазово дублювались. Про це свідчить зображення на гравюрі, де відображено не менше ста музикантів. Г. Шмельцер та інші віденські композитори – В. Етнер, І. Хоффер – писали балетні сюжети як вставні дивертисменти в італійських операх, що ставилися на імператорських сценах [48, с.259]. Зазвичай в таких сюїтах Г. Шмельцер використовував три труби, литаври, струнні та басо контінуо.

Іншим яскравим зразком урочисто-розважальної музики є «Carousel-Music», що Ж. Люллі написав для лицарського балету. У партитурі, крім чотирьох труб з литаврами використовуються також чотири гобоя. Яскравим взірцем французької музики є «Концерт для труб під час святкувань на каналах Версаля» М. Делаланда (1657-1726). Цьому композитору належить ще один святковий застільний твір – «Симфонія» з трубою і гобоєм, яка виконувалась під час вечері Людовіка XVI і Людовіка XV. Як зазначає Е. Тарр, композитор використовує багату гармонію і демонструє дивовижну винахідливість нюансування. Так, вважаємо за доцільне описати особливості жанру інструментальної сюїти в Англії.

В Англії за рядом п'єс закріпилися імена монархів. Наприклад, «Марш принца Датського», «Марш принца Глоутерського», «Марш принца Євгенія» та ін. З огляду на те, що провідна роль у музичному мистецтві Англії належала театру, інструментальні сюїти, які використовувались в публічних концертах, спеціально не писалися, а складалися з музики до опер і драматичних спектаклів. Крім того, використовувалися перекладення для інших інструментів.

Відтак, у Г. Перселла такі сюїти включали «симфонії» та інші номери з «Діоклетіана», «Королеви індіанців», «Короля Артура», «Королеви фей». У числі двадцяти шести інструментальних номерів останнього твору знаходяться п'ять, в яких беруть участь труби [48, с. 192].

Поряд з твором Г. Перселла найбільш відомим прикладом англійської сюїти є сюїта Дж. Кларка, опублікована в 1700 році. До неї увійшли номери з полу опери «Ісландська принцеса» та інших театральних творів.

У сюїті Дж. Еклеза (1668-1733) «З нагоди коронації королеви» (1702) труба, супроводжувана струнними, представлена в трьох аспектах: в «Trumpet Air», як і в увертюрі, вона демонструє свою фанфарну природу, в менуеті – здатність виконувати вишукану мелодію, в жигі текстура залишається майже без вийнятків, в межах 11-16 обертонів.

Крім вищезазначеного, до сфери святково-сюїтної музики належать твори англійських композиторів, у спадщині яких склався своєрідний жанр «Trumpet voluntare» (трубна фантазія). Зразки цього жанру являють собою органні або клавесинні п'єси, де клавішний інструмент наслідує трубі. Вони міцно увійшли в сучасний трубний репертуар завдяки музикознавцям, котрі зробили перекладення для труби й органу.

Так, яскраві приклади «Trumpet voluntary» можна знайти в творчості Г. Перселла, Д. Кларка, а також композиторів, котрі для труби і не писали (М. Грін, В. Бойс, Д. Стенлі) [77].

Безперечно, завершенням і кульмінацією всієї лінії святково-сюїтного трубного репертуару є D-dur сюїти Й. С. Баха, сюїти Телемана, і звичайно ж, «Музика на воді», «Музика феєрверку» Генделя. Композитор використовує ритми популярних французьких і англійських танців (менуєт, буре, ригодон, жига та ін.) і створює монументальні цикли в розрахунку на величезне число виконавців, просторові і світлові ефекти. Особливо яскраво та по-новаторськи композитор використовує протиставлення хорів, труб і валторн.

Так, у процесі виконання «Музики феєрверку» (1749 рік) у лондонському Грін-парку взяло участь 112 музикантів, серед яких було 57 виконавців на духових та ударних інструментах. У цьому циклі, який був написаний з нагоди святкування укладення Ахенського миру, звучать, поряд з танцювальними, програмні п'єси «Мир», «Радість». Як зазначають музикознавці, надзвичайна

монументальна увертюра підкреслює значущість подій. Традиція виконувати музику на великих святах існує і в наш час в різних країнах Європи.

2.3. Репертуарна специфіка на прикладі творів для труби, струнних і бассо контінуо.

Еволюційним етапом становлення жанру сонати для труби від XVII до першої половини XX століття присвячено дослідження О. Вар'янка «Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство». Для нашого дослідження є важливим той факт, що жанр сонати досліджується системно з урахуванням еволюційно-стильових та виконавсько-інтерпретаційних аспектів. Вагомим у вирішенні завдання репертуарних особливостей виконання на трубі в контексті магістерської роботи є розроблений О.Вар'янкою матеріал щодо характеристики зразків жанру сонати у творчості представників італійської, німецької, австрійської, чеської та англійської композиторських шкіл [17-19].

Вивчення наукової літератури в контексті означеної проблематики дає можливість зазначити, що всі трубні сонати і концерти XVII-XVIII століть з точки зору інструментального складу розподіляються на три групи. Перша з них – для однієї або двох труб з органом (або бассо контінуо), друга – для тих же партій за участю струнних, а третя – для труби та інших духових інструментів без участі струнних[18].

Назва «соната» застосовується по відношенню до творів будь-якої з цих груп, «симфонія» – до творів зі струнними. Крім того, до них в кінці XVII століття вживається і термін «концерт». В контексті історичного аспекту обраної тематики слід зазначити, що деякий час всі три терміни існують паралельно в майже повністю ідентичному значенні. А потім відбувається формування і відокремлення від інших інструментальних жанрів спочатку концерту, а потім і симфонії.

Вважаємо за доцільне спочатку розглянути приклади першої жанрової групи, тобто без участі струнних. Створення перших сольних творів для труби належить Д. Фантінні. У своїй школі гри «*Modo per imparare a sonare di*

tromba» (1638) він помістив в другій частині твори художнього плану для труби та одного або декількох інструментів. Раніше це були п'єси для трубного ансамблю прикладного типу.

Твори, які Д. Фантіні назвав сонатами, написані ним для труби і органу. Вони одночасні, хоча внутрішньо розподіляються на декілька розділів. Крім того, до сонат відносяться ще десять творів для труби. Видавці творів Д. Фантіні, Е. Тарр, Й. Крюгер об'єднали в одній публікації вісімнадцять сонат з єдиною нумерацією: №№1-8 «органні», №№9-18 «клавірні» [19, с.129-134].

«Органні» сонати значно відрізняються від клавірних, перш за все, великими масштабами і складністю композиції. У кожній з «органних» сонат є вступ і фінал. «Клавірні» сонати, в переважній більшості, написані в простій двухчастній формі з точним репризним повторенням кожної частини. Майже в кожній сонаті представлені три типи тематизму: специфічний трубний військово-сигнальний (фанфарний), узагальнений вокально – інструментальний, що є характерним для поліфонічної музики, і пісенно-танцювальний (побутовий). У органних сонатах фанфарні мотиви звучать як ходи за тризвуком і зосереджені, в основному, у вступних розділах. Це дає можливість уявляти трубу в її військово-сигнальному контексті. У «клавірних» сонатах, де вступних розділів немає, фанфарні ходи звучать в структурі основних тем, або взагалі відсутні [22].

Опрацювання музикознавчої літератури доводить, що «клавірні» сонати відрізняються пісенно-танцювальним, народним за походженням тематизмом, що зближує їх з «baletti» та іншими танцювальними п'єсами.

Підводячи підсумок розгляду перших в музичній історії трубних сонат, підкреслимо, що завдяки Д. Фантіні популярне й сьогодні «співіснування» труби з органом налічує більше 400 років. Сонати для труби й органу, що розглядається не як бассо контінуо, а саме в дуеті з трубою, в епоху бароко створювалися в подальшому не часто [19].

У площині нашого дослідження цікавість представляє творчість Д. Вівіані, а саме: дві сонати для труби й органу. З мистецтвознавчих джерел існує інформація, що трубні твори він написав в Інсбруху. Сонати мають однакову кількість частин (п'ять), але їх порядок різний і не підпадає під типовий для *sonata da chiesa* принцип чергування швидких і повільних темпів. Так, в сонаті №1 швидка частина обрамляється двома парами частин в стриманому темпі, а в сонаті №2 – в середині звучить повільна частина в оточенні двох пар рухливих розділів. Сонати характеризуються контрастом дво- і тридольних метрів, що притаманно й «органним» сонатам Д. Фантіні.

Слід підкреслити, що соната Д.Вівіані відрізняється від сонат Д.Фантіні не тільки багаточастинністю циклу, значно більше розвиненими трубними й органними партіями, а й наявністю самостійної партії басу, що дозволяє сучасним виконавцям залучати ще один інструмент як басса континуо [19]. Соната для восьми віол з трубою А. Страделлі; шість сонат для однієї й сім сонат для двох труб, струнних басса континуо. Як зазначає О. Вар'янюк, митці цієї школи цінували трубу, насамперед за її темброву неповторність, завдяки котрій відбувалось прославлення Бога. Трубна церковна соната залишалася музичним символом божим аж до кінця XVIII століття [19, с. 130].

Тепер розглянемо зразки барокової сонати в контексті німецьких музичних традицій. Як засвідчують першоджерела, творчість Й. Пецеля з 1664 по 1681 пов'язана з Лейпцигом, куди він, разом ще з трьома майстрами трубачами був запрошений кантором. Й. Пецель виявився не тільки прекрасним виконавцем, але й одним із найбільш видатних німецьких композиторів цього часу.

Майже всі трубні твори названі композитором сонатінами, написані для дуету труб і басса континуо. Вони являють собою одночасні твори в старовинній двочастинній формі. Серед цих творів є соната, яка виділяється не тільки своїми масштабами, а й виконавським складом. Вона написана для двох рівноправних солістів: труби і фагота. Обидва інструмента ведуть виконавський діалог [19].

Г. Телеман асимілював традиції італійської і французької шкіл, максимально наблизився до гомофонно-гармонічного складу. Відомим та високохудожнім є соната-концерт для труби, струнного оркестру та basso continuo [18, с. 283].

До творів без участі струнної групи належать також три з чотирьох трубних сонат Готфріда Фінгера (1659-1730), написані для труби в ладу С. Дві з них фактично є тріо сонати для труби, ще одного соліста і бассо контінуо. Цим другим солістом в одній з сонат є гобой, в іншій – скрипка. Третя соната, мов би об'єднує попередні склади, написана для трьох солістів – труби, гобоя, скрипки і бассо контінуо. Всі трубні твори Фінгера написані ним в Англії, тому вони розглядаються зазвичай в контексті англійської музики кінця XVII століття. Вони приваблюють сучасних виконавців мелодійністю і тонкістю ансамблевого листи. До того ж вони представлені в концертних програмах і записах кількох провідних англійських колективів старовинної музики [18].

Мистецтвознавчий аналіз свідчить, що усі три названі вище сонати складаються з п'яти частин. У кожній з них по дві повільні частини (друга і четверга). Серед них одна лірична, а інша має інтермедійний характер. У трубно-гобойній сонаті соло гобоя віддзеркалює ліричні почуття (четверта частина). В сонаті з трьома солістами ця місія доручається скрипці. Втім, в сонаті для труби і скрипки, незважаючи на мінорну тональність частин використовується соло інструменту. І трубач, незважаючи на більш коротку і просту в мелодійному і особливо ритмічному відношенні партію, сприймається все ж як головний соліст [17].

Серед інших частин можна виділити всі три частини з сонати з трьома солістами. Кожен з них концертує, причому частіше труба починає проведення мелодійного матеріалу, а гобой і скрипка їй вторять за принципом відлуння. Фінальна Жига з сонати для труби і гобоя, а також сольна трубна частина з фанфарним тематизмом з цієї ж сонати також представляє цікавість для дослідження. Слід зазначити, що в сонатах Фінгера труба обов'язково

паузірує в одній або двох частинах, на відміну від всіх вище охарактеризованих творів, де труба використовувалася в кожній частині.

Слід назвати сонату ре мажор для двох труб, струнних і басса континуо Дж. Пезібля. Видатний представник бароко Г. Перселл написав дві сонати для труби і струнного оркестру. Основою у його творчості стали досягнення у галузі інструментальної музики італійських композиторів, принципи побудови сонати.

Віденська музична культура розвивалась під впливом італійських традицій. Серед творів, написаних для труби, визначаний цикл, який складається з одинадцяти сонат А. Берталі, три з яких є програмними. Слід підкреслити, що у Сонаті «Sublationis» для чотирьох труб, п'яти струнних і basso continuo композитор розділяє партії труб на clarini і trombal. П. Вейвановський писав для труби в ансамблі з іншими інструментами[17, с.162-173].

Слід зазначити, що приблизно в 1720-1750 роках відбувається еволюція сонати в концерт.

Висновки до розділу 2.

Узагальнення матеріалів другого розділу в площині заявленої теми уможливорює формулювання таких висновків, а саме:

1. Характеристика інструментальних жанрів свідчить про те, що в епоху бароко існувало чотири жанрових типа, а саме: увертюра, танцювальна сюїта, соната, концерт. Підкреслюється, що увертюра є однією з передумов виникнення класичної симфонії. Сольні й ансамблеві п'єси побутового танцювального характеру характеризуються самотійністю і, переважно, виконуються в супроводі клавіру, органу або ансамблю. Розглянуто третій жанровий тип, який складається з одночасних або циклічних творів, симфоній, увертур, концертів, котрі стали підґрунтям у становленні класичної сонати. Висвітлено четвертий жанровий тип – концерт як виключно бароковий жанр.

Зазначено, що не достатньо враховується роль труби в процесі формування цих жанрів у цілому.

2. Розгляд репертуару на прикладі творів для труби, струнних і бассо контінуо дає можливість зазначити, що розкриття третього параграфу присвячено висвітленню гомофонно-гармонічного складу привела до утвердження циклічних жанрів – сонати і концерту. Аналіз творів для труби, струнних і бассо контінуо дозволяє констатувати, що в них знайшли відображення такі риси як барокової доби як: звучання партії солюючої труби з інструментальним супроводом, підкреслення концертно-віртуозних прийомів гри на трубі; чергування поліфонічних та гомофонно-гармонічних типів фактури.

Зазначено, що термін «соната» використовувався широко. Взірці означеного жанру відзначаються широкою сферою використання майже в усіх європейських школах, особливо в італійській.

ВИСНОВКИ

У магістерському дослідженні на основі з'ясування та теоретико-історичного підґрунтя виконавства в епоху бароко висвітлено особливості інструментальних жанрів у виконанні на трубі. Підкреслено велике значення усвідомлення фахівцями музичного мистецтва та виконавцями особливостей старовинної музики, зокрема барочної доби. Констатовано, що розробка даної тематики впливає на становлення сучасних виконавців у напрямку формування їх здатності до концертної інтерпретації старовинної музики.

1. Для з'ясування першого завдання на основі аналізу філософської, педагогічної, мистецтвознавчої, музикознавчої літератури за допомогою історико-культурного, аналітичного методів висвітлено теоретичний аспект обраної проблеми в контексті виконавських традицій на трубі барочної епохи. Зазначено роль праць В. Апатського, В.Посвалюка, П.Круля, Ю.Тарарака та ін. як наукового доробку, в котрому досліджується проблема духової музики, репертуарних можливостей мідних складів духових інструментів, специфіка музичної культури і творчої праці виконавців-духовиків. Конкретизовано роль побутового музикування на різних інструментах у розвитку та становленні інструментальної музики XVII-XVIII століття у напрямку виникнення таких жанрів як: fuga, сюїта, старовинна соната, концерто грассо, концерт.

2. За допомогою порівняльно-зіставного аналізу та органологічного (за Ю. Тарараком) методів розкрито різновиди труби в епоху бароко. Розглядається термін «clarino» та особливості феномену «труба кларіно». Зазначається, що термін «труба» поступово витісняє з обігу терміни з коренем «cla(e)r» («баштовий ріг», «польова труба», «кларета»). Узагальнюється, що термін «труба» в добу бароко – це «натуральна труба», а «кларіно» в контексті сучасного етапу – це застосування труби у високому регістрі.

Розглянуто класифікацію натуральних труб: пряма, S-подібна, спіралеподібна та двічі вигнута, витягнуто-овальна. Констатовано, що витягнуто-овальна труба широко використовувалася в епоху бароко.

3. Третє завдання магістерського дослідження передбачало характеристику інструментальних жанрів та значення труби у їх формуванні. Висвітлено існування чотирьох жанрових типів інструментальних жанрів, а саме: увертюра, танцювальна сюїта, соната, концерт. Підкреслюється, що передумовою виникнення класичної симфонії є увертюра. В ансамблевих і сольних творах з побутовим танцювальним характером визначається роль супроводу, який, переважно, виконується клавіром, органом або ансамблем. Розглянуто третій жанровий тип, який складається з одночасних або циклічних творів, симфоній, увертюр, концертів, котрі стали підґрунтям у становленні класичної сонати. Висвітлено четвертий жанровий тип – концерт як виключно бароковий жанр.

Зазначено, що не достатньо враховується роль труби в процесі формування цих жанрів у цілому.

4. В контексті з'ясування четвертого завдання магістерської роботи здійснено розгляд репертуару на прикладі творів для труби, струнних і бассо контінуо дає можливість зазначити, що розкриття другого параграфу присвячено висвітленню гомофонно-гармонічного складу привела до утвердження циклічних жанрів – сонати і концерту. Аналіз творів для труби, струнних і бассо контінуо дозволяє констатувати, що в них знайшли відображення такі риси як барокової доби як: звучання партії солюючої труби з інструментальним супроводом, підкреслення концертно-віртуозних прийомів гри на трубі; чергування поліфонічних та гомофонно-гармонічних типів фактури.

Зазначено, що термін «соната» використовувався широко. Взірці означеного жанру відзначаються широкою сферою використання майже в усіх європейських школах, особливо в італійській.

Проведене дослідження засвідчило, що проблема виконання старовинної музики в умовах сьогодення вимагає подальшого наукового пошуку. Становить інтерес питання екстраполяції жанрово-стильових особливостей виконання музики в епоху бароко на сучасне виконавство.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимов Б. Практическое пособие по инструментовке для духового оркестра. Москва: Музгиз. 1979. 272 с.
2. Апатский В. Теория и практика духового исполнительства в Украине. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского. 2000. 290 с.
3. Апатский В. Основы теории методики духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского. 2006. 432 с.
4. Апатский, В. История духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. Киев: ТОВ «Задруга». 2010. 320 с.
5. Апатський В. Духові музичні інструменти. Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=19632.
6. Газарян С. В мире музыкальных инструментов. Москва: Музгиз. 1989. 192 с.
7. Баланко М. Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака. *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство*. 2010. № 34. С. 24–32.
8. Барсова І. Книга про оркестр. Київ: Музична Україна. 1981. 220 с.
9. Безуглый А. Некоторые аспекты углубленной профессиональной подготовки исполнителей на духовых инструментах. *Исполнительство на духовых инструментах: история и методика*. 1986. С. 17 – 23.
10. Бердыев Н. В. Этюды (Ноты): Для трубы. Киев: Муз. Украина. 1985. 195 с.
11. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Москва: Музыка. 1969. 312 с.
12. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст.: монографія. Харків: Основа. 2000. 287 с.

13. Богданов, В. О., Богданова, Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст. Харків: ФОП Сілічева С.О. 2013. Т. 1. 384 с.
14. Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах: 2 е изд. доп. и перераб. Москва: Радуница. 1995. 358 с.
15. Болотин С. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. Ленинград: Музыка. 1969. 201 с.
16. Болотін С. Методика викладання гри на трубі. Львів. 1989. 250 с.
17. Вар'янюк О. Тенденції розвитку європейської камерно-інструментальної музики середини XVIII-XX століття за участю мідних духових інструментів (на прикладі сонати для труби і фортепіано). *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського. 2006. Вип. 20. С.162-173.
18. Вар'янюк О. Культурно-історичні передумови становлення барокової трубної сонати в жанровому просторі камерно-інструментальної музики кінця XVII – початку XVIII ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: Плай. 2007. Вип. 10-11. С. 281-284.
19. Вар'янюк О. Українська соната для труби і фортепіано: Тенденції розвитку жанру. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 129 – 134.
20. Вовк Р. А. Портрети корифеїв: До 100-річчя від дня заснування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / Міністерство культури України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2013. 225 с.
21. Вовк Р. Кочерженко О., Гудима М. Інструментознавство. Оркестрові духові та ударні інструменти: навчальний посібник / ред. Апанасенко В.; Київський ін-т музики ім. Р. Глієра. К.: ДКС Центр, 2012. 167 с.

22. Волков Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах: монография. Москва: Академический проект; Альма Матер. 2008. 399 с.
23. Востряков Н. Початкова школа гри на трубі. Київ. 1962. 195 с.
24. Газарян С. В мире музыкальных инструментов. Москва: Просвещение. 1985. 223 с.
25. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. Л.: Изд-во Академии наук СССР. 1948. 86 с.
26. Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): монографія. Львів: АСВ. 2010. 183 с.
27. Гишка І. С., Горман О. П. Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача. Львів: АСВ. 2013. 109 с.
28. Гладких А. Особливості початкового періоду навчання гри на духових інструментах. *Музично-театральне мистецтво*. 2010. Вип. 1. С. 192–194.
29. Григор'єв Г. Джерела виникнення духових музичних інструментів в Україні. *Посвіт*. 2000. № 2. С. 87 – 98.
30. Григор'єв Г. Духові музичні інструменти в українській історії. Режим доступу : <http://i-pro.kiev.ua>.
31. Грінченко М. Історія української музики. Київ: Спілка. 1922. 278 с.
32. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка. 1967. 235 с.
33. Денисенко М. Квінтети для духових українських інструментів кінця ХХ ст. та європейська ансамблева традиція. *Науковий вісник Націонал. муз. академії України ім. П. І. Чайковського. Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. 2008. С. 114 – 127.
34. Диков Б. Методика навчання гри на духових інструментах. Харків. 1983. 205 с.

35. Завадецька І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (передумови виникнення та шляхи розвитку жанру). *Науковий вісник*. 2005. № 47. С. 237–245.

36. Збірник наукових матеріалів V-ї Міжнародної науково-практичної конференції «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя» / Упорядник С. Д. Цюпа. Випуск № 6. Рівне: Волинські обереги, 2014. 156 с.

37. Значення саксгорнів. *Велика радянська енциклопедія*. Режим доступу: <http://bse.sci-lib.com/article098948.html>.

38. Історичний дискурс постановки баритон-горна в іноземному музичному мистецтві. Режим доступу: http://www.rusnauka.com/12_KPSN_2009/MusicaAndLife/42995.doc.htm.

39. Кавунник О. Музично-педагогічні питання у науковій спадщині Т. Докшицера. *Науковий вісник: зб. наук. праць* / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ: Вид-во НМАУ, 2009. С. 167 – 175.

40. Кочерженко О. Духові інструменти в музично-історичній науці (виникнення, становлення, класифікація). Режим доступу: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/038/26.pdf>.

41. Круль П. Доісторична спадщина національної музичної культури. *Музичне виконавство*. 2001. № 18. С. 48–58.

42. Круль П. Ф. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу. Малодосліджені сторінки історії. Київ: Спеціалізована друкарня наукових журналів НАН України. 2000. 220 с.

43. Круль П.Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. 2013. 178 с.

44. Кузьмин Н.И. Забытые страницы музыкальной жизни Киева. Київ: Музична Україна. 1972. 130 с.

45. Латко В. Історичні виміри виконавства на мідних духових інструментах: педагогічний аспект. *Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2018. № 63. С. 99 – 105.
46. Латко В. Мідні духові інструменти в українському музичному просторі. *Молодий вчений*. 2018. № 3. С. 559 – 562.
47. Лебедев В.К. Словник-довідник з інструментознавства. Вінниця: Нова книга. 2010.
48. Левін С. Духові інструменти в історії музичної культури. Львів: Музика. 1973. 189 с.
49. Марценюк Г. Генезис Київської школи гри на тромбоні. *Науковий вісник: зб. наук. праць / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського*. Київ: Вид-во НМАУ, 2014. С. 129 – 145.
50. Марценюк, Г. П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва. Київ: ДП «Інформ.-аналіт. Агентство». 2013. 225 с.
51. Мідні духові інструменти. Режим доступу: <http://muzabetka.com.ua/simfonichniy-orkestr-duhovi-instrumenti.html>.
52. Остапенко С. Такая музыка звучит у нас в судьбе. Киев. 1987. 180 с.
53. Отюгова Т. Рождение музыкальных инструментов. Ленинград: Музыка. 1986. 284 с.
54. Ошуркевич О. Затрубили труби: з історії народних музичних інструментів. Луцьк: Надстир'я. 1993. 238 с.
55. Пилипчак В. Про валторнову школу в Україні. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. № 70. С. 42 – 45.
56. Плохотнюк О. С. Професія – трубач. Луганськ: Альма-матер. 2009. 250 с.
57. Посвалюк В.Т. Оркестрова література для труби. *Дослідження. Досвід. Спогади*. 2005. № 6. С. 169–172.

58. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі в Україні. Київ: КНУКіМ. 2006. 220 с.
59. Посвалюк В. Т. Этюды для трубы Н. Бердыева: жанровая стилистика и дидактические задачи. *Южно-российский музыкальный альманах*. 2015. Вип. 3 (20). С. 45–52.
60. Посвалюк В. Методика овладения верхним регистром на трубе. Киев: НМАУ ім. П. І. Чайковского. 2013.
61. Пронін Б. Проблеми постановки амбушюра при вивченні гри на тромбоні. *Мистецтво та освіта*. № 7. С. 98 – 101. 300 с.
62. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. Москва: Госмузиздат. 1961. 195 с.
63. Роговий М. Адольф Сакс. 2014. Режим доступу <https://jam.ua/statya-zvuk-saksa-istoria-odnoi-idei-dec2014>.
64. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Москва. 1974. 560 с.
65. Романовський В. І. Виконавство на духових інструментах в сучасних умовах. *Young Scientist*. 2017. Вип. 11 (51). С. 644-648.
66. Рудчук Ю. А. Становлення виконавської школи гри на духових інструментах у Києві (XVII– перша половина XX століть). Львів. 1998. 240 с.
67. Саксгорни – група музичних інструментів. Режим доступу: <https://eomi.ru/brass/saxhorn/>.
68. Саксгорни. Режим доступу: <https://elcoda.com/saxhorns.html>.
69. Скороходов В. П. Советы моим ученикам. Минск: Белорусская государственная академия музыки. 2009. 205 с.
70. Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.: 17.00.03. Харків. 2018. 259 с.
71. Спілка композиторів України. *Довідник*. К.: Музична Україна. 1984. 90 с.
72. Тарарак Ю. П. Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і*

практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2019. Вип. 54. С.123-137.

73. Терлецький М. Методика навчання гри на духових інструментах. Рівне: Перспектива. 1994. 168 с.

74. Туба. Инструменты оркестра - медные духовые. Режим доступа: <http://tubastas.ru/book-224>

75. Українські народні музичні інструменти та інструментальна музика. Режим доступу: <http://www.ditto.in.ua/2/16.php>.

76. Уолтер Пистон. Оркестровка: учебное пособие. Москва: Советский композитор. 1990. 464 с.

77. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка. 1989. 350 с.

78. Цюлюпа С. Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне: навчальний посібник. Рівне. 2012. 240 с.

79. Цюлюпа С. Д. Еволюція духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва. *Нова педагогічна думка*. 2011. № 4. С. 168–172.

80. Чернов І. Духові інструменти в джазовій музиці. *Young Scientist*, 2017. № 9 (49). С. 225 – 228.

81. Чумов Л. Е. Очерки о трубе и трубачах в России. Москва: РИО. 2004. 100 с.

82. Чуприна О. М. В. Бердієв – фундатор української школи гри на трубі. Етапи життєвого та творчого шляху. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. 2006. № 17. С. 189–193.